
Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 487-504

ESCENOGRAFÍA DEL HORROR:
CUERPO, VIOLENCIA Y POLÍTICA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN

POR

ISABEL A. QUINTANA
UBA-CONICET

El terror del estado de naturaleza reúne a los individuos llenos de miedo, su miedo sube al extremo, arranca una chispa de la “ratio” e imprevistamente delante de nosotros se yergue el nuevo Dios.

Carl Schmitt

Lo que los hombres tienen en común [...] es el hecho de que cualquiera pueda dar muerte a cualquiera. Y aquí está lo que Hobbes lee en el fondo oscuro de la comunidad. Cómo interpreta su indescifrable ley: la *comunitas* lleva dentro de sí un don de muerte.

Roberto Esposito

Si la literatura mexicana se caracteriza por una constante reflexión sobre la violencia histórica en la sociedad mexicana, antes y después de la conquista (como si la violencia azteca, la conquista española, el período tumultuoso de la independencia, la revolución mexicana y la institucionalización del partido revolucionario conformaran nudos traumáticos a los que la literatura debe enfrentarse indefectiblemente), la historia, entonces, se constituye, a la vez, en condición de posibilidad y en materia de la literatura. Pero entre la realidad y la ficción se desliza la pregunta en torno a los modos de representar esa violencia; es decir, cómo acercarse a esa matriz problemática, cómo narrar el terror. Es precisamente la forma en que Mario Bellatin resuelve dicho interrogante lo que dará origen a sus diferentes modos de narrar y concebir la práctica literaria.

Ahora bien, si en América Latina la literatura ha imaginado espacios urbanos, aunque siempre conflictivos, de integración social, en las obras de Bellatin que analizaremos en este trabajo tal conflictividad se agudiza a partir de la problematización de la idea de comunidad. En este sentido, sus textos escenifican

la violencia en la que se funda todo acuerdo social dramatizando las aporías que subyacen al ideal contractualista. En este último punto se desnuda lo que el concepto de *communitas* tiene implícito: la amenaza de la muerte –que generalmente viene del otro– y que es, en definitiva, lo que separa e impide una identidad comunitaria. Al mismo tiempo, tal tratamiento de la violencia comunitaria potencia en Bellatin sus modos de narrar. La literatura constituye un reservorio de materiales estéticos y fuerzas simbólicas que, enfrentada al hecho de narrar el horror, producirá así su propia recolocación con respecto a la tradición local precedente. Bellatin construye geografías extrañas que remiten, por momentos, a un imaginario oriental buscando borrar toda referencia nacional. La historia mexicana deja de estar omnipresente y ser determinante en la práctica literaria; su escritura es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria. Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrar toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela). No es que se busque narrar desviadamente sino que lo que se cuenta es otra cosa, obedece a su propia matriz imaginaria y simbólica configurada a partir de una elección meticulosa de los materiales (escenografía, personajes, maquillaje) que conforman la creación de un sugerente artificio estético.

Pero si bien la historia mexicana desaparece como referente explícito para la configuración de los universos narrativos que trama Bellatin, lo que queda en esa retirada son sus efectos monstruosos encarnados especialmente en la figura del Leviatán. Podría decirse, entonces, que lo que se desvanece (u oculta) son los orígenes, los momentos de grandes fisuras genealógicas en el entramado histórico (la violencia fundacional) que apuntan a la conformación, siempre problemática y fallida, de un Estado moderno. De este modo, la obra de Mario Bellatin configura una poética de la desolación en la que los cuerpos traspasados por enfermedades, exilios y muertes traman recorridos dentro de un espacio controlado extremadamente por el Estado y sus guardianes (los mismos ciudadanos que han internalizado con rigor tal disciplinamiento). Son cuerpos que ponen en evidencia un cierto estado de metamorfosis (no paran de transformarse y generalmente de degenerar a causa de diversas enfermedades o simplemente por envejecimiento) y que existen, se desarrollan, a partir de una falta inicial (la privación de un brazo o una pierna, el padecimiento de la ceguera, la imposibilidad de procrear, la pérdida de un hijo, etc.). Ellos se nutren precisamente de esa carencia generando fantasías y modos de resistencias. Esa falta inicial, que se origina por diferentes motivos: una disposición hereditaria, el resultado de contactos peligrosos o de experimentos científicos, o bien por una decisión política del Estado, los lleva al ejercicio de una subjetividad extrema que los confina a territorios cercados por alucinaciones entretejidas de sus

propios rumores internos pero que son al mismo tiempo el eco deformado de voces externas (*Canon perpetuo* será, por ejemplo, el título de una de sus obras). Estas alucinaciones surgen de las prácticas que ellos mismos realizan buscando inventar un sistema de representación del dolor, una forma de la memoria, que desnaturalice la violencia. De este modo, la literatura, el teatro, el maquillaje, la vestimenta, el uso de diferentes elementos (como por ejemplo aparatos ortopédicos) son instrumentos esenciales para la constitución de subjetividades que han asumido, a partir de la violencia de un origen que los ha arrojado afuera de la comunidad, el carácter anómalo (monstruoso) que los envuelve. La diferencia es, así, un dispositivo narrativo que genera relatos perturbadores y, al mismo tiempo, sumamente estetizados.¹

Finalmente, los universos asfixiantes que configuran las narrativas de Bellatin (y que recuerdan, por momentos, al mundo penitenciario de Kafka) abren un interrogante sobre la posibilidad de la justicia en sociedades asediadas por la violencia; es decir, cómo pensar aquello que está siempre más allá de toda instancia contingente (la justicia).²

I. COMUNIDAD Y SOBERANÍA

La literatura de Bellatin se desarrolla en los bordes de lo social, se nutre de materiales que son difíciles de procesar en una trama coherente. Sus personajes se encuentran más allá, o más acá, de toda norma. Expulsados del *derecho* construyen algún recinto donde sobrevivir a ese estado de abandono. Es así como el salón de belleza (de la novela homónima) se transformará con el tiempo en un *moridero* (esa figura lejana, que nos remonta a la Edad Media y que es recuperada en la novela del mexicano como escenario final de los protagonistas). Allí, el antiguo peluquero transformará el salón de belleza en el lugar en donde irán a morir los enfermos terminales de sida. A partir de una administración estricta del lugar asiste en sus últimos momentos a los afectados por el virus.

¹ En otro trabajo aún inédito he analizado la relación entre violencia, representación y comunidad comparando las obras de Bellatin y Juan Villoro. En el caso de este último la violencia pasada y actual de su país parece volver irrisoria la pregunta por los modos de representar la violencia, puesto que el propio universo literario e intelectual se encuentra también profundamente degradado y corrompido por ella (cuestión que aparece tanto en su narrativa como en sus ensayos). Frente a la contundencia de la realidad, la literatura deja de tener un valor específico para convertirse en el lugar en donde se narra –y aquí Villoro vuelve a cierta tradición de la literatura mexicana– la desintegración social, las cruentas batallas ideológicas y religiosas y, finalmente, la propia perversión de los letrados que transitan en un mundo lleno de creencias y al mismo tiempo cosificado. En definitiva, la literatura no puede dejar de referirse a –dar testimonio de– su país de origen.

² La idea de que la justicia conforma un horizonte al que se debe apuntar desde la práctica política sin que, sin embargo, sea posible alcanzarlo ha sido desarrollada por Derrida en *Espectros sobre Marx*.

De este modo, la literatura de Bellatin se instala en una zona en donde el pensamiento a veces no puede avanzar. Retrabaja una figura compleja que convoca y espanta al mismo tiempo: la muerte. Pero incluso va más allá de esa experiencia. Porque lo que *Salón de belleza* viene a dramatizar es la instancia en que los cuerpos “no vivos-no muertos”, condenados a morir no acaban de hacerlo.³ La literatura es el lugar en donde se narra la experiencia que no es ya la de la muerte sino la de su postergación continua.⁴ De allí la urgencia del protagonista de esta historia que, por medio de una asepsia total en la manipulación y control de los objetos, pero también en el nivel de los afectos, busca garantizar una muerte rápida a sus enfermos (rechaza el uso de cualquier tipo de medicina y también todo tipo de asistencialismo institucional, ya que lo único que logran, dice, es prolongar la agonía: “Lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindar al enfermo”). De alguna forma, se trata de una administración expeditiva de la muerte que busca desterrar los conflictos de una “mala conciencia”.

Ahora bien, el moridero es un espacio liminal en el que los que buscan refugio han sido marginados con anterioridad (se menciona, por ejemplo, a los matacabros, banda de asesinos que salen a la noche a cazar “cabros”, esto es: homosexuales). Lugar, entonces, residual que aglomera cuerpos desahuciados (se dice que algunos son llevados por sus propios familiares o que las propias instituciones sanitarias los abandonan): “Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado”, (*Salón de belleza* 50). Pero que, al mismo tiempo, señala con su existencia la presencia –innominada– de la muerte. Porque, ¿qué es lo que viene a plantear doblemente este texto, además de dramatizar ese estado excepcional de no terminar de morir nunca, agonía eterna de la que padecen, como dijimos, algunos personajes?

En primer lugar, el salón de belleza transforma su lucha por disfrazar (y aquí el disfraz es uno de los grandes temas que aparece en la novela especialmente en la figura del peluquero quien de noche se viste de mujer) la decadencia de sus clientas (a quienes se caracteriza como viviendo una “larga agonía” 30), en una batalla de signo contrario: dejar que el deterioro de los enfermos avance sin ningún impedimento: “cuanto menos estuvieran alojados en el moridero mejor para ellos” (30). En esa cruzada del ex peluquero, el actual moridero aglomera cuerpos que sólo tienen una relación en función de la muerte inminente (no hay futuro, o el futuro es la muerte). Ante el miedo profundo de morir en soledad (“extraños que no tienen

³ Idea que desarrolla Giorgio Agamben, a propósito de la figura del *musulmán* en los campos de concentración nazis, en *Lo que queda de Auschwitz*.

⁴ Es lo que Maurice Blanchot llama experiencia del desastre y que analiza en *De Kafka a Kafka*. Sobre las ideas de Blanchot ha sido de suma utilidad para este trabajo el libro de Emmanuel Levinas *Sobre Maurice Blanchot*.

donde morir” 14) se funda una suerte de comunidad para la muerte. Pero ese miedo original (arcaico) permanece a pesar de los esfuerzos denodados del peluquero por quitar cualquier atisbo de sentimentalismo tanto en él como en sus huéspedes:

La actitud con la que llegan varía de acuerdo con su carácter [...] Una vez reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera idónea. [...] Logran el aletargamiento total, y no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Éste es el estado ideal para trabajar. (43)

Al mismo tiempo, el peluquero reproduce en el interior del moridero ciertas formas de coerción y control sobre los cuerpos afines al delirio concentracionario fascista. El moridero reduplica el horror –el rechazo– a la enfermedad pero también genera sus propias tecnologías para garantizar una evacuación rápida y expeditiva de los infectados.⁵ Si, por una lado, el ex peluquero rechaza la hipocresía asistencialista de la iglesia y las instituciones hospitalarias (la *humanización* en el tratamiento de los afectados), cuestión que, a su vez, establece un conflicto con éstas (hay un enfrentamiento violento motivado por las quejas de los vecinos); por el otro, crea un sistema alternativo siniestro al negar todo vínculo afectivo con y entre los enfermos.

Sin embargo, esta planificación y control minucioso del moridero se quiebra, cuando el ex peluquero comienza a vivir los primeros síntomas de la enfermedad. A pesar de la larga experiencia de la muerte a partir de la muerte ajena, es su propia muerte la que ahora se presenta recubierta de una profunda incertidumbre. En esta comunidad para la muerte se vive en uno la alteridad del otro, pero no es posible hacer de la propia muerte una experiencia significativa *a posteriori*: “Temo lo que sentiré cuando la enfermedad se desarrolle. Aunque haya visto morir a innumerables huéspedes. [...] Reconozco que ahora que viene por mí, no sé qué va a sucederme” (65). Es decir, el ex peluquero puede efectivamente organizar el desorden que provoca la enfermedad en los otros hasta el momento en que el virus invade su propio organismo. Allí, el miedo aflora de manera violenta puesto que lo que más le aterra es morir en soledad (pues la muerte es, finalmente, una experiencia solitaria).

⁵ En este sentido, Mary Louise Pratt plantea que: “la epidemia en *Salón de belleza* no es sólo el sida, sino una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista, como un virus capaz de activarse en cualquier momento convirtiendo el deseo en represión, libertinaje en castidad, libertad en egocentrismo, igualitarismo en fascismo, ludismo en sadomasoquismo, movilidad en autoencarcelamiento. En el narrador protagonista de *Salón*, el virus se activa [sic] dentro del mismo proceso de compensar sus efectos en el resto de la sociedad. No hace falta un estado para reprimir y racionalizar: una vez contagiados, los ciudadanos lo harán solos. Se trata de un *espacio fundacional fracasado*” (“Tres incendios y dos mujeres extraviadas” 100).

En segundo lugar, la novela ha establecido desde el comienzo otra dimensión, especular y monstruosa con respecto a esta misma historia, que pone de relieve el temor al contagio. Además de la pasión por los cosméticos, el peluquero tiene un pasatiempo que se transforma en extravagante: la cría de peces –en su mayoría exóticos– en peceras gigantes. Esta suerte de acuario que nace, al comienzo, como una preocupación estética durante el funcionamiento de la peluquería, tiene la función de realzar, junto a los numerosos espejos que también decoran el salón, el esplendor y la transformación que se lleva a cabo en las clientas. Sin embargo, desde el comienzo, el peluquero observa las más cruentas conductas por parte de los peces que constantemente viven atacándose y devorándose entre sí (incluso a la propia cría). Muchas veces es el mismo peluquero el que busca experimentar con el instinto caníbal de sus peces al introducir alguna especie que seguramente será atacada por los otros. A medida que pasa el tiempo y la enfermedad ya se ha instalado definitivamente en el salón, el peluquero va abandonando el cuidado de las peceras hasta que los peces contraen también el virus. Lo interesante aquí es que los peces enfermos perecerán sin ser atacados por los otros (en otras circunstancias hubieran sido devorados por los peces sanos): “En más de una ocasión había realizado cierta prueba, donde quedaba claro cómo los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables” (63).

La fascinación que tiene atrapado al peluquero en el cultivo de los acuarios se traslada de alguna manera al propio moridero pero de manera transfigurada. Aquí, la belleza ha sido definitivamente desterrada por la enfermedad, los antiguos amantes (se admiten sólo hombres y en la etapa final de la enfermedad) exhiben sobre sus cuerpos los signos de la descomposición. Pero ¿cuál es la relación entre el canibalismo de los peces y la enfermedad de los huéspedes? De alguna manera, los hombres que habitan el moridero han sorteado y sortean cierta pulsión autodestructiva: el propio ex peluquero se expone al contagio permanentemente al regentar ese lugar. En todo caso, el acuario, como la peluquería, es un simulacro de esplendor y belleza –un gran artificio–, que guarda una fuerza letal que no tardará en colonizar los impulsos vitales de sus habitantes. El horror que señalan los peces y que, al mismo tiempo, reproducen en sus cuerpos infectados y mutilados, es el de la imposibilidad de escapar de la muerte a causa de la enfermedad y del canibalismo que desata este hecho en los otros. En definitiva, la racionalidad que aplica el ex peluquero a la manipulación de los enfermos provoca, al mismo tiempo que rechaza, una pulsión anárquica y (auto)destructiva.

II. FUERA DEL PACTO: UN POS-LEVIATÁN

En *Perros héroes* ya estamos fuera de la posibilidad de todo pacto social o, mejor dicho, en la demostración extrema de su conformación (la complejidad y

desmesura que supone salir del estado de naturaleza). Su protagonista, un hombre cuadripléjico que sólo puede emitir algunos sonidos y mover apenas los dedos y que se sobrepone a su condición de manera titánica a través del entrenamiento de treinta pastores belgas Malinois “adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular” (7), esgrime su poder tiránico en quienes lo rodean: el enfermero entrenador (quien lo asiste en el entrenamiento de los perros y en su cuidado), su hermana y su madre.

Quisiera señalar que *Perros héroes* con algunas modificaciones fue leído por Bellatin en un congreso de cultura urbana realizado en el teatro San Martín en Buenos Aires durante el mes de julio de 2005.⁶ En esa lectura se aclaraban ciertas zonas del texto que me sorprendieron porque no estaban en mi primera lectura de la novela (en mi primer acercamiento al texto percibía una continuada autorreferencialidad, como si el narrador se empeñara en relatar una y otra vez la historia violenta de ese hombre inmóvil en un mundo que había perdido sus contornos definidos). En dicho congreso, Bellatin contextualizó muy sutilmente la novela –apenas una frase– dentro del problema de la violencia de la ciudad de México (cuestión que no aparecía tan clara en el primer texto). Así, la historia de este hombre *inmóvil*, que ya de por sí era extraña, sórdida y violenta, adquirió una nueva dimensión. Porque lo que vino a acentuar Bellatin en su lectura es la marginalidad extrema de este personaje tanto por su condición social como por su enfermedad. Habitante de uno de esos miles de vecindarios que se encuentran cercanos al aeropuerto de la ciudad, el hombre inmóvil debe desarrollar su máximo potencial imaginativo, el máximo de sus fuerzas para no ser sometido por los demás.

Nuevamente aquí se articula una suerte de comunidad en torno a la figura del *disminuido* a la que, como en la figura hobbesiana, es el temor extremo a los otros lo que la determina. Miedo a ser devorado por los otros –también aquí, como en las peceras de *Salón de belleza*, reaparece la pulsión caníbal, por el resto de la sociedad, en el caso del hombre inmóvil, por éste en el caso del resto de la familia. Es decir, un impedimento inicial (físico pero también social) genera en el inválido una actitud despótica (el despotismo aquí ha cambiado de signo, en *Salón* estaba encarnado en el ex peluquero que era quien sometía a los otros enfermos; aquí, por el contrario, es el minusválido el que domina a los que velan por su salud). Para este hombre no hay posibilidad de integrar una comunidad de intereses porque no hay nadie que pueda *representarlo*: nadie lo reconoce como *soberano*. Sabe, además, que si doblegara sus fuerzas a algún otro perecería (es decir, actuara como un enfermo al que los otros deberían cuidar, como sucedía en *Salón*). El escenario en el que habita está cargado de elementos violentos: las jaulas con los treinta perros (siempre amenazantes), un ave de cetrería que mantiene atada para que no devore a los pájaros

⁶ También aparecen algunos párrafos de esta misma novela en *Lecciones para una liebre muerta*.

que tiene en otra jaula (esa misma ave de cetrería fue despedazada por uno de los perros por voluntad del hombre inmóvil), los sonidos que emite para comunicarse y controlar a sus canes. En esa figura tiránica se reactualiza la figura totémica del padre devorador, pero que en este caso ha mostrado su impotencia constitutiva –la inmovilidad– que es la que, a su vez, exacerba su pulsión depredadora. En realidad, el hombre inmóvil que ocupa el lugar del padre muerto o desaparecido –en la novela no se lo menciona–, humilla y explota cotidianamente a su madre y hermana, porque, en su delirio, de ellas proviene la amenaza. Por eso pasa la mayor parte del tiempo recluso en su habitación con sus perros.

Ahora bien, esta novela de Bellatin, que se abre y se cierra sostenida por la fuerza de este personaje, bordea y se desliza constantemente hacia otras zonas. Tras el título, se esgrime un subtítulo: “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”. Ya en el texto, el personaje señala con alfileres los lugares que considera aptos para la cría de esos animales en un mapa de América Latina. Pero esta escritura no dice o habla la violencia del continente sino que la soslaya, la presenta en sus efectos monstruosos. Presenta la historia de un hombre inmóvil y un subtítulo en función de la crianza de estos perros terribles. Más adelante, en el primer fragmento del texto, se lee: “No se conocen las razones por las que cuando se ingresa en la habitación donde aquel hombre pasa los días recluso, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerar el futuro de América Latina” y, a continuación, viene una frase que se repite varias veces en la novela y que guarda también una gran carga de violencia: “este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental” (7). Luego, entonces, hay que armarse el escenario: muchos hombres inmóviles realizando la misma tarea en lugares diversos de América Latina, el mismo despotismo desatado en quienes se encuentran, como desechos, fuera de todo pacto social. Deben, así, inventar sus propias condiciones de existencia y, de alguna manera, revivir constantemente el furor de la horda. Es decir, volver al estado de naturaleza, abrir la grieta que se intenta sellar con el pacto, ya que no hay margen para renunciar a atacar a los otros. En definitiva, el miedo sobrevive y se desborda en estos puntos geográficos del mapa de América Latina que el inválido se empecina en señalar, mostrando así la permanencia del origen, guardando para sí el derecho natural de subyugar a los otros (que, en fin, es lo que encarna la figura del soberano) por ese miedo ancestral.⁷

En *Perros héroes* no es el estado de guerra permanente, como planteara Hobbes en su reflexión sobre el estado de naturaleza –y que Foucault retoma para

⁷ Sigo aquí, como en otras secciones de este trabajo, las ideas desarrolladas por Roberto Esposito en *Communitas*.

la formulación de su teoría sobre la biopolítica—, sino el de la posibilidad de guerra indefinida lo que establece una relación de constante sospecha entre los integrantes de la familia. Ese estado de desconfianza los lleva, a su vez, a desarrollar un juego infinito de representaciones calculadas en donde imperan signos que buscan confundir y engañar al otro. La obra de Bellatin se nutre de ese substrato primitivo que no puede dejar de asomarse insistentemente en toda subjetividad y que es anterior y constitutivo de todo acuerdo social.⁸

III. DISCIPLINA Y REGULACIÓN: MODALIDADES CONSTITUTIVAS DE LA SUBJETIVIDAD

Son tres los elementos que acompañan a los pacientes cuando se alejan del edificio donde se les ha informado que la mutación genética o el mal uso de un fármaco es el espacio donde están encerrados sus orígenes.

Mario Bellatin

Lo que distingue a un estado despótico de uno legítimo no es la presencia o ausencia del miedo sino la incertidumbre o certidumbre de su objeto. El estado no tiene el deber de eliminar el miedo sino de hacerlo seguro.

Roberto Esposito

En las historias de Bellatin —nos referimos especialmente a *Canon perpetuo* (1999), *Flores* (2001a) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001b)— estamos dentro del gran relato del Estado; más precisamente, en el paroxismo de su doble

⁸ Resulta sumamente sugestivo confrontar esta obra con *El testigo* de Villoro. En esta novela el relato se concentra en narrar el reiterado estado de guerra civil (no el estado de guerra sino la guerra misma) encarnado por diversos actores (no sólo en el período de la lucha por la independencia sino especialmente en la época de la revolución y también durante la guerra cristera). La memoria del protagonista se encuentra fracturada por el recuerdo de esas guerras que, fundadas en diferencias religiosas, políticas o de clase, aniquilaron y al mismo tiempo constituyeron la sociedad mexicana contemporánea. Sin embargo, la perplejidad del protagonista no nace del recuento de la historia pasada sino de descubrir que, para que cierto estado de derecho emergiera, fue necesaria una voluntad colectiva radical de querer sobrevivir al precio de renunciar a los riesgos de la vida (y los que no lo hicieron, como en el caso de la mayoría de los cristeros, perecieron en el intento de sostener su propia soberanía). Para ahuyentar el temor a perder la propia vida fue necesario que la mayoría reconociera al otro (el partido revolucionario) como su verdadero representante (ya sea subordinándose a sus mandatos o integrándose al propio poder). En definitiva, lo que retorna como espectro de la Historia no es el momento de la violencia fundacional sino el instante casi simultáneo y contrapuesto a dicho origen en el que se inviste al otro como soberano (se renuncia a los propios ideales).

lógica de poder: la del control de los cuerpos individuales (el disciplinamiento, la intervención autoritaria de los padres hacia sus hijos, la de las instituciones asistenciales –manicomios, orfanatos, asilos de ancianos– con sus pacientes o huérfanos, la del Estado a través de sus organismos de control encarnados en la propia población) y la de la regulación de la masa (la medicina será una de las prácticas discursivas privilegiadas de estas ficciones). Ambos niveles interactúan y determinan la configuración de mundos donde el impulso de muerte o destrucción rige tanto la coerción soberana como el devenir de la ciencia médica. En el primer caso (coerción soberana), el estado Leviatán no logra borrar sus orígenes; es decir, la muerte del padre por parte de la horda primitiva para la configuración de un pacto social entre los hermanos que supone la delegación del derecho de matar en la figura del soberano y, por lo tanto, la articulación simbólica de un nuevo monstruo investido de los poderes totémicos del padre muerto que constantemente retorna en el soberano y en los propios hijos que lo han devorado. En el segundo caso, la ciencia regida por la modalidad extrema de la biopolítica supone la regulación de la población buscando garantizar y perfeccionar la herencia genética: el hacer vivir, en términos de Foucault.

En *Canon perpetuo*, obra conformada por tres cuentos (“Efecto invernadero”, “Canon perpetuo” y “Damas chinas”) y en *Flores*, el circuito familiar aparece como una de las máximas condensaciones de la crueldad soberana y del retorno de lo forluido (no lo reprimido sino lo constitutivo originario vedado al inconsciente y, por lo tanto, imposible de sublimar). Padres que matan a sus hijos (les inoculan virus u otras sustancias nocivas para sus cuerpos, *Flores* y “Damas chinas”), los olvidan—exponiéndolos a la muerte (“*Damas chinas*”)—o secuestran substrayéndolos del cuidado de sus madres (“*Canon perpetuo*”). Madres biológicas o substitutas que sufren diferentes enfermedades, especialmente psiquiátricas, desborde que se produce por el cuidado desmedido que ejercen en la crianza de los niños (*Flores*) o por desarrollar impulsos sexuales reprimidos (en “Efecto invernadero” la procreación es también una situación anómala y excesiva, se sale del letargo de la vida para entrar en la pulsión de deseo que luego tendrá consecuencias nefastas para el hijo, por lo menos este es el relato de la madre). Madres que disciplinan con rigor a hijos minusválidos en el uso de sus miembros ortopédicos (escena que aparecerá exacerbadamente en *La escuela del dolor humano de Sechuán*), que los abandonan cuando ellos no responden a sus demandas o los matan cuando su existencia amenaza el equilibrio de su pareja (*Flores*). Y, finalmente, hijos que odian a sus padres y que no pueden establecer ningún circuito de comunicación entre sí (“Damas chinas”, “Efecto invernadero”). En el ámbito familiar, entonces, aflora la escena primigenia del padre asesino pero también de la madre devoradora que con sus acciones violentas abandonan el ámbito del derecho y la moral. Pero

en los relatos de Bellatin el vínculo circular e infinito entre padres e hijos que continuamente devoran y son devorados, propio del discurso psicoanalítico –y que Freud rastrearía en la configuración imaginaria de nuestra cultura hasta llegar a la mitología clásica–, se desequilibra a favor del filicidio (no aparecen, al menos en estos relatos analizados, hijos que maten a sus padres). Como si fuera imposible asesinar simbólicamente al padre y por lo tanto imposible entrar en el ámbito del pacto social. Como si no hubiera, en verdad, jamás acuerdo, sólo la repetición de una acción que precede justamente al origen del Estado y que, al mismo tiempo, lo determina. Como si estos relatos se encontraran atascados en narrar una y otra vez esa instancia que, en verdad, parece abarcar toda la vida. En definitiva, se podría decir que no hemos dejado ya no de entrar y salir del pacto, sino de creer que así lo hacíamos cuando en realidad siempre estuvimos en los albores, en la puerta de entrada. Es decir, en el mundo regido por una lógica filial que le otorga al padre el poder omnímodo de procrear y a la vez matar; suerte de principio que empuja al hombre a permanecer en el ámbito del fetichismo religioso. Por eso los personajes de Bellatin huyen de la trama religiosa judeo-cristiana, reniegan del cristianismo acusando a su Dios de asesino (“detestaba una religión donde el padre mandaba a su hijo a la tierra para que fuera asesinado por los hombres”, dice en “Damas chinas” 180) e inventan o adoptan nuevas creencias (el escritor de *Flores*, quien carece de una pierna y fue abandonado por su padre cuando descubrió la anomalía, cultiva de manera heterogénea los preceptos de Mahoma). Buscan, en definitiva, escapar del Dios –padre– homicida.

De este modo, en las narraciones de Bellatin, el comienzo del relato tendrá que ser, de alguna manera, el comienzo del relato familiar que es, al mismo tiempo, el relato ya no del Estado sino de su imposibilidad permanente; relatos que se remiten unos a otros creando un núcleo obsesivo y que generan una perplejidad permanente en donde lo familiar definitivamente se ha tornado extraño (no hay en estas historias más ajenidad que la que vincula a padres con hijos). El relato familiar, entonces, será el que estará en el inicio de *Canon perpetuo* y *Flores* –aunque no de manera directa ya que en ambas obras se hace referencia a la infancia de los protagonistas de manera desviada–, y del que derivarán, pero al modo no de la digresión continua sino de una sumatoria (fragmentos) de relatos (*naturaleza muerta* llamará Bellatin a esta técnica) las narraciones del Estado, la religión y la ciencia. Esta idea de *naturaleza muerta* aparece directamente expresada al comienzo de *Flores*, como una suerte de poética a la que elige consagrarse Bellatin: “existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (9), como si en la escritura se concentrara el horror de una incongruencia, naturaleza/muerte, *bios/*

tanatos; el dejar vivir y el dejar morir, oxímoron constitutivo de la biopolítica. La escritura se plantea así una representación que, como veremos al final, supone una paradoja pero también un límite: ¿hasta dónde es posible la representación del dolor y su vínculo con la muerte? De alguna forma esta pregunta también lleva a pensar en la relación entre la muerte y la crueldad con la niñez y su relato (la novela de aprendizaje, las memorias de la infancia, etc.). ¿Cuál es esa zona de alguna manera narrada una y otra vez por la literatura, que es externa y, a la vez, interior a ella, que la marca y expulsa (señalando un afuera del relato)?⁹ Cómo pensar, entonces, desde esta perspectiva los textos de Bellatin.

“Efecto invernadero” (primer relato de *Canon perpetuo*) se inicia con la lectura de unos apuntes que encuentra un profesor en un cuaderno de ejercicios que probablemente sean de Antonio, donde se daban indicaciones “sobre la forma correcta de enterrar a un niño” (13) (tema que se retomará en *La escuela del dolor humano*) y agrega a continuación: “El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos”. Es prácticamente la misma historia que cincuenta años después la madre de Antonio le hará leer a la Amiga cuando Antonio muere después de una prolongada enfermedad que presenta todas las características del sida. En estas líneas se vislumbra lo que será la preocupación de Antonio en especial en sus últimos años: el cómo morir, cuestión a la que se alude a partir de la mención de la mitología mexicana y que supone un ritual compuesto de una serie de muñecos de azúcar; piezas mínimas que lo acompañarán durante toda la vida, incluso cuando deba exiliarse, pero sobre todo al final:

Sacó las figuras y las fue alineando en el piso de cemento. [...] Le interesaron las figuras que mostraban accidentes de tránsito con los brazos y las piernas de los pasajeros diseminados por la carretera, y las intervenciones quirúrgicas que ejecutaban médicos con los mandiles manchados de rojo. La figura donde veía a un padre comiéndose el torso de su hijo, Antonio la había comprado durante el Día de Muertos de 1938. (30)

En ambas citas (la de los apuntes y la de los muñecos) reaparece la pulsión filicida que conduce a la ansiedad por poseer el cuerpo muerto de los hijos. “Efecto invernadero” termina justamente cuando, tras la muerte de Antonio, la madre, profundamente complacida, recupera a su hijo (tras largos periodos de distanciamiento) asumiendo la libertad de hacer de él lo que ella quisiera.

⁹ En definitiva, como plantea Adriana Astutti a propósito de Manuel Puig, hay algo interdicto en la literatura que viene de ese mundo de la infancia y que produce textos que la bordean trabajando esa zona desde lo no dicho (Silvina Ocampo o Rodolfo Walsh) o que deciden decirlo todo pero de otra manera (Manuel Puig). Las ideas de Astutti iluminaron enriquecedoramente esta sección de mi trabajo (véase *Andares blancos* 189-91).

En *Flores*, a su vez, es el relato seguramente apócrifo “Del diario del Premio Nobel de Física, 1960” el que inicia esta novela compuesta de numerosas historias (la mayoría lleva nombres de flores como títulos). En ese diario aparecen plasmadas con cierta ironía las andanzas de un niño con mano ortopédica; narración que se reduplicará en otras historias y otros personajes de Bellatin y que remite al interior de la misma novela (se podría decir que *Flores* es fundamentalmente el relato sobre los niños que a causa del uso de un fármaco por parte de sus madres durante el embarazo han nacido sin algunos de sus miembros inferiores y superiores). Es decir, el origen de la novela familiar se inicia con una escena perturbadora (como también se inicia “Efecto invernadero”):

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. (*Flores* 7)

Desde el comienzo, la historia familiar se encuentra unida a la historia de la equivocación de un saber médico alternativo (pero que no se diferenciará de la ciencia médica; en *Flores* cualquier saber es sospechoso por las mentiras en las que se asientan). Así, esta novela se plantea cómo narrar, en términos nietzscheanos, la historia del error que traspasa y regula las subjetividades. Esa será justamente la pregunta que, a partir del nacimiento masivo de niños defectuosos, realiza el narrador de *Flores*:

De un tiempo a esta parte se tiene la impresión de que los científicos cuentan con distintos métodos para ir asimilando, todos a la vez, los descubrimientos que van presentándose en su campo. Dan el efecto de recurrir a diferentes sistemas que les permiten descodificar en un idioma universal los elementos que fundamentan sus hallazgos. Sin embargo, hasta ahora es un verdadero misterio lo que ocurre con esos recursos cuando la ciencia se equivoca. ¿Habrán mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que toda la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?, se pregunta el escritor que protagoniza este relato cuando piensa en la ausencia de una de sus piernas. (12)

La fuerza reguladora de la biopolítica se encuentra aquí frente a una de sus grandes paradojas: para hacer vivir es necesario ya no sólo hacer morir sino experimentar en los cuerpos los avances biogenéticos, incluso al precio de producir de manera aleatoria alteraciones en los organismos (y esta es la premisa

que lleva hasta las últimas consecuencias la madre de la protagonista de *Canon perpetuo* quien muere al inocularse ella misma ciertas bacterias como parte de su programa de investigación). En este relato se cuenta la emergencia de nuevas comunidades de sujetos mutantes o defectuosos que buscan alguna recompensa por las afecciones que sufren. A su vez, los controles biológicos estatales sobre la población son traspasados por la fuerza de las investigaciones que solventan las empresas privadas. El Estado ya no puede controlarlas; es decir, no puede regular futuras alteraciones; sólo puede ejercer un castigo en una instancia posterior a la tragedia producida. Aunque se realiza un “juicio internacional” al laboratorio que produjo dicho fármaco y se lo sentencia a pagar una indemnización a las víctimas, dicha recompensa habrá de ser el resultado de una serie de regulaciones médicas que deben realizarse sobre los cuerpos de los afectados. Aquí, otra vez, se escenifican las prácticas de sometimiento y control en donde se disciplina (se castiga hasta ultrajarlos a quienes padeciendo de algún tipo de mutilación no producida por dicha sustancia mienten para conseguir el dinero) y se controla estadísticamente la incidencia de la medicación en la población (se sabe, por ejemplo, que hay más casos en los países centrales que en los periféricos).

Mientras tanto, la narración va cediendo al relato sobre los niños mutilados y a la voz del propio escritor y narrador (también mutilado). Una historia sirve, fundamentalmente, para sellar la unidad entre ambas: la de los gemelos Kuhn, a quienes encuentran abandonados, como Moisés, en un canasto cerca del mar. El descubrimiento es doble porque al destaparlos observan que no tienen ni brazos ni piernas. Más tarde, se sabrá que el escritor también tuvo un hermano mellizo que murió minutos después del parto y que ambos fueron abandonados por su padre. Mientras los hermanos Kuhn, que serán llevados a un orfanato, generarán la devoción de las madres substitutas, el escritor, por su lado, abandonará el cristianismo para hacerse musulmán. Ambos relatos, entonces, narran el nacimiento de prácticas excesivas en torno a la falta o carencia de los cuerpos (la falta genera el exceso corrector); prácticas que en el caso del escritor configuran su propia subjetividad en donde la pierna ortopédica se transformará en un objeto fetiche (una de sus prótesis está adornada con piedras preciosas). Por eso, al descalzarse en la entrada de la mezquita deja también su falsa pierna. Pero el escritor también es un paria en esa nueva religión a la que él busca desesperadamente entender. Al final, las voces que se dan cita en torno a los encuentros religiosos, y que parecen funcionar clandestinamente, dan ingreso a una última perplejidad: la realización de los altares a los que es invitado el escritor se hará en torno de aquellos individuos a los que les gusta hacer daño a los niños. De este modo, la novela recae en una suerte de redundancia –circularidad– en la que constantemente se vuelve a contar lo mismo, como si fuera imposible salir de esa trama narrativa, como si el relato

sobre la infancia impusiera su núcleo obsesivo y traumático sobre el resto de la narración.

Pero estos relatos sobre la infancia señalan, en verdad, una dimensión que, como dijimos al comienzo de este trabajo, aparecería desdibujada en la obra de Bellatin: la histórica. Existen relatos dentro de la literatura mexicana que mencionan un hecho de dimensiones míticas en el enfrentamiento contra la ocupación norteamericana de 1847: la de los niños héroes (que, en verdad, no eran niños sino jóvenes militares) que supuestamente se inmolaron ante el avance del enemigo.¹⁰ Podría decirse, entonces, que esta suerte de locura, de quiebre dentro de cierta racionalidad en la historia mexicana a es la que conduce, tal vez, a cierta redundancia narrativa y que lleva a configurar, como en el caso de Bellatin, una escritura compleja que intenta dar cuenta de tal conflictividad.

IV. ARTE Y MEMORIA: LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR

Hubo desconcierto en los hospitales, que de la noche a la mañana vieron aumentar de manera inusitada el número de recién nacidos anormales. Se aventuraron algunas hipótesis, casi siempre relacionadas con las secuelas de la energía atómica. El referente más cercano fueron los niños de Hiroshima. Nuevamente apareció en el imaginario de los ciudadanos la imagen de La Pietá japonesa. La figura de aquella madre y su hijo convertidos en una petunia en plena floración.

Mario Bellatin

La escuela del dolor humano de Sechuán retoma muchas de las cuestiones desarrolladas hasta aquí pero el marco narrativo es definitivamente otro: soberanía y biopoder se encarnan en la figura del Estado totalitario chino, al que se le contrapone una corriente artística de origen popular que se empeña en registrar el dolor humano. Cabe señalar que en los relatos anteriores la cuestión política aparecía aunque siempre como un telón de fondo; algunos de los protagonistas incluso se encontraban afectados por ella (Antonio debe exiliarse por sus escritos) o se mencionaban guerras imprecisas que determinaban el éxodo de los personajes. En esta novela, por el contrario, los efectos de la política oficial, que rememoran incluso prácticas imperiales y que se hacen sentir en el cuerpo de los ciudadanos de manera extrema, aparecen narrativamente en un primer plano: mutilación de

¹⁰ Es el caso de la novela de Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, cuyo personaje principal es una niña.

los dedos de la mano (se castiga así a los que deciden ejercer el voto para elegir nuevas autoridades a pesar de las prohibiciones del gobierno) y asesinato de niños (aquí la cuestión de la regulación de la población nuevamente unifica el hacer vivir con el hacer morir, ante el crecimiento sustancioso de la población el gobierno prohíbe a las familias tener más de un hijo). Control del estado en la población, control interno de la propia familia que duplica internamente la coacción que viene de afuera (en *Canon perpetuo* la historia de la protagonista se desarrolla también a partir de un Estado que ha extremado su vigilancia por medio del control que ejercen los vecinos entre ellos y que atraviesa diferentes niveles: comida, agua, espacio, muebles, lecturas, música).

También en esta novela la voz que va imponiéndose sobre las demás y que articula el resto de las historias es el relato de un niño carente de un brazo que sufre los suplicios del uso de su prótesis. En él se condensan varias dimensiones del poder: la pulsión ortopédica de los padres, el estigma social (ya no lo quieren invitar a los cumpleaños de otros niños a causa de su brazo) y la intervención estatal sobre la vida de la población (su madre queda embarazada pero pierde el hijo, cuestión que en el fondo es un hecho feliz para la familia porque si no tendrían que haber entregado su hijo al Estado para que lo asesinara).

Así, diferentes instancias del dolor en la historia de China buscan ser captadas por medio de ese teatro de las representaciones inspirado en un personaje mítico: Lin Pao, inventor de un juego de espejos capaz de fijar la imagen como una fotografía. Captar, entonces, esa instancia de dolor como una forma de almacenar la memoria de la gente frente a la opresión estatal. La relación entre arte y política surge aquí de experiencias extremas y conduce ya no al límite de su representación sino al de su puesta en escena. Pero la misma, para ser verdaderamente efectiva, no bordea sino que atraviesa la muerte y, por lo tanto, sufre las consecuencias de ese pasaje: “Algunos investigadores de aquella etapa de la historia se preguntan las razones por las que una escuela dedicada a sacar partido de la representación de los estados de ánimo pudo haber sido considerada peligrosa para la nación” (93), “Lin Pao murió decapitado y en la horca” (95).

La obra de Bellatin dramatiza y encarna una cuestión que es central a la literatura del siglo xx, puesto que lo que ella de alguna manera plantea es: ¿cuál es el lugar del arte en la representación del dolor?, ¿cuáles son los límites de dicha representación estética?, y ¿cómo evitar su banalización? Si bien podría decirse que la violencia, en especial política, a lo largo de la historia ha sido constitutiva de toda expresión artística (pensemos solamente en algunos pocos ejemplos tales como la tragedia griega, el teatro shakespeariano, el teatro romántico alemán –Hebbel, Buchner–, las pinturas de Brueghel y Goya –cuyo *Saturno devorando a su propio hijo* es más que un ejemplo emblemático en este trabajo–, la obra de Sade), a partir del siglo

xx, en una coyuntura amenazada por la guerra pero también donde imperan los ideales de la revolución, los artistas polemizaron e interrogaron sobre sus propias posibilidades expresivas. Sin embargo, según surge de la obra de Bellatin, a fines del xx y comienzos del xxi esta clase de polémica podría ser retomada sólo si se la piensa totalmente desplazada de cierta dimensión de la política dado su fracaso (el fracaso de los proyectos revolucionarios). Como una suerte de residuo utópico que, en el caso del autor mexicano, conduce a contar una y otra vez lo mismo (de allí la repetición de sus historias). Como si en ese volver a contar fuera limando, depurando la escritura, para llegar a ser un puro objeto estético pero que es, a la vez, la estructura de un gran plan literario, como el de Bellatin. En este sentido, se podría decir que el autor-hombre Bellatin y su obra conforman un mismo proyecto. Hacer de su propio “yo” (su carencia inicial, la pérdida de un brazo) una cuestión artística, en términos nietzscheanos. Es decir, contraponer al dolor, la fuerza y voluntad que proviene del arte. Frente a las prácticas correctivas (la ortopedia) que buscan conformar un individuo normal para integrarlo a la sociedad, se desarrolla una y otra vez la escritura del escritor mexicano, aproximándose a ese núcleo espantoso, bordeando el sufrimiento, puliendo sus perfiles. En definitiva, Bellatin configura una poética literaria que no rehúye de la política y la historia sino que la escenifica en sus aristas más monstruosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Astutti, Adriana. *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Bataille, George. *The Inner Experience*. Nueva York: SUNY P, 1984.
- Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- _____. *Flores*. México: Joaquín Moritz, 2001.
- _____. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001.
- _____. *Canon perpetuo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- _____. *Salón de belleza*. México: Tusquets, 1999.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1993.
- _____. *The Writing of Disaster*. Lincoln y Londres: U of Nebraska P, 1986.

- Callinicos, Alex. *Against Postmodernism. A Marxist Critique*. Nueva York: St. Martin's Press, 1994.
- Clavel, Ana. *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara, 1999.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. Nueva York y Londres: Routledge, 1994.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán, o de la materia, forma y poder de una república escolástica y civil*. México: FCE, 1980.
- Esposito, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- . *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- . *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta, s/f.
- Levinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Barcelona: Trotta, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. Nueva York: Random House, 1989.
- Pratt, Mary Louis. "Tres incendios y dos mujeres extraviadas". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-University of Pittsburgh, 2002.
- Schmitt, Carl. *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.